

LA MUERTE Y EL NARCISISMO: UN ESTUDIO PSICOANALÍTICO DE LAS
OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

A THESIS

Presented to

The Faculty of the Department of Spanish

Colorado College

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Bachelor of Arts

By

Jessica Sanderson

May 2012

ON MY HONOR, I HAVE NEITHER GIVEN NOR RECEIVED UNAUTHORIZED
AID ON THIS THESIS.

Signature

Acknowledgements

I would like to thank Clara Lomas for the help she provided me during the first stages of my research and thesis writing. I would also like to thank my adviser, Andreea Marinescu, for going through all of my work and providing helpful criticism. Without her assistance and persuasion, I would not have written about something I truly enjoy. My friends and family have also been very supportive and appreciative of all of my hard work and cannot be left unacknowledged.

Lastly, I would like to dedicate this thesis to Dra. Beth Dublinski, my high school AP Spanish Literature teacher, who introduced me to Spanish Literature and who instilled in me a love and fascination for Borges.

Contenido

Lista de menciones.....	iii
1) Introducción.....	1
2) Biografía.....	2
3) El mito.....	4
4) El psicoanálisis.....	6
5) Los cuentos tempranos.....	11
5.1) “El espejo de tinta”.....	12
5.2) “La muerte y la brújula”.....	15
5.3) “El Sur”.....	18
5.4) “Las ruinas circulares”.....	22
6) Los cuentos tardíos.....	27
6.1) “Borges y yo”.....	28
6.2) “El otro”.....	29
7) Conclusión.....	35
Obras Citadas.....	38

Introducción

La idea de encontrarse a sí mismo a través de otra entidad no es un concepto demasiado extraño para miembros de la cultura occidental. En nuestra sociedad, algunos dicen que uno puede considerarse un ser completo cuando se enamora, cuando encuentra la otra mitad del alma. Aunque el escritor Jorge Luis Borges trata el tema del amor en algunas de sus obras,¹ una gran parte de sus textos se enfocan más, de una manera paralela, en la búsqueda de la identidad a través de otra entidad. Muchas veces en estas obras, se encuentra a esta entidad en la forma de un reflejo – a menudo una manifestación física de una faceta del “yo” interno – que sirve como algo necesario para confirmar la identidad entera. En los textos “El espejo de tinta,” “La muerte y la brújula,” “El Sur,” “Las ruinas circulares,” “Borges y yo” y “El otro,” hay una necesidad de conocer a este reflejo para definirse.

Uno de los temas centrales en las obras de Borges es el auto-conocimiento y las dificultades presentadas por la búsqueda de ello cuando no existe. La vida nos presenta la opción de formar nuestras identidades a través las relaciones con las otras personas o a través la auto- contemplación. Este trabajo explorará el equilibrio necesario entre las relaciones con los otros y con el ego empleando las teorías de los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan aplicadas a las vidas de los protagonistas en las obras de Borges. El problema principal expuesto por los cuentos tempranos de Borges es el desequilibrio entre estas dos fuerzas. Los protagonistas en las obras tempranas tratan de descubrirse y encontrarse a través de otra persona o entidad y no se dan cuenta que en realidad están enfocándose en ellos mismos, en sus propios egos y las proyecciones de éstos. Muchas veces, estas obras terminan trágicamente en la muerte (real o metafórica) del protagonista

¹ Ver “El muerto”, “El Zahir”, “El Aleph” en *El Aleph*, 1949, *Obras Completas*

a causa de la obsesión con este “otro;” ambos extremos impiden la formación del “yo” entero. El narcisismo en particular, esta inversión completa en el “yo,” conduce a la muerte o al fracaso de la construcción de la identidad.

Biografía

Para comprender mejor los cuentos que Borges escribió, es necesario saber un poco de su vida. La mayoría de las veces, los autores escriben de lo que saben; por eso la mayoría de sus obras tienen algún componente autobiográfico y su ficción toma muchos detalles de su vida actual. Borges nació el 24 de agosto de 1899 en una familia de clase media en Palermo, Argentina. Durante su vida, fue un hombre que tuvo muchas facetas de personalidad, las cuales le condujeron a sentir un conflicto interno por una gran parte de su vida. En primer lugar, él era de doble linaje – criollo (de descendencia española en Uruguay) por parte de su madre, y española, portuguesa, e inglesa por la de su padre. Los integrantes de la familia de su madre fueron héroes sudamericanos quienes lucharon en muchas guerras y ganaron fama y gloria para la familia. Borges siempre vivió en la sombra de esta reputación. La herencia inglesa, por otro lado, influyó la lengua de Borges, ya que hablaba español como su primera lengua e inglés como su segunda para poder comunicar con su “Gran” inglesa (su abuela paterna); se crió bilingüe desde una edad temprana. Desde su niñez, poseía esta bifurcación de linaje y de lengua que sobresale como un tema predominante en muchas de sus obras. (Williamson 17-34)

En 1914, Borges y su familia se mudaron a Suecia por los deseos de su padre y decidieron permanecer allí hasta 1921 a causa de la Primera Guerra Mundial. Además de la ambigüedad del linaje, el mudarse de ciudad en su vida temprana intensificó aún más sus sentimientos de discordancia sobre su cultura y educación (sudamericana y europea).

Borges afirmó en un ensayo autobiográfico que su padre quería que los niños se educaran a la manera europea porque estaba decepcionado con el sistema escolar argentino (Williamson 52-53). Aparte de la discordancia de linaje y cultura, Borges también experimentaba otro tipo de división de identidad durante los años maduros de su vida. Como autor, él debía llevar una máscara porque era una persona tímida pero debía mostrar un exterior de persona célebre. En 1980, un entrevistador le preguntó sobre la última vez que sintió el miedo. Borges respondió, “I am feeling it now at this moment. I have stage fright” (Barnstone 72).² Este conflicto interno llegaba a un punto durante entrevistas como ésta cuando tenía que ser el escritor famoso y conocido, pero verdaderamente era un hombre tímido.

Una figura importante que aparece muy frecuentemente en las obras borgeanas es el espejo, debido al miedo que provocaba por toda su vida. De niño, evitaba mirar su reflejo aun en la madera pulida de los muebles en su dormitorio, “at times he imagined he could see someone else’s face staring back at him and he hated having to look in the mirror anyway, as if his own reflection threatened to rob him of a sense of who he really was” (Williamson 38).³ Mucha de su poesía y una gran cantidad de sus cuentos cortos se concentran alrededor de este miedo de los espejos y de las identidades alternas, y a veces falsas, representadas por los reflejos.⁴

Él se quedó completamente ciego alrededor de la edad de los sesenta años y eso fue algo que tuvo gran efecto sobre sus obras tardías. Aparte de su carrera como escritor, él sirvió como bibliotecario, conferencista, director de la Biblioteca Nacional en Buenos

² “lo siento ahora en este momento. Tengo miedo escénico.” mi traducción

³ “a veces imaginaba que pudiera ver la cara de otra persona mirándole fijamente y odiaba ver en el espejo de todos modos, como si su propio reflejo amenazara robarle de un sentido de quién era” mi traducción

⁴ Ver “El espejo” en *Historia de la noche*, 1977, *Obras Completas*

Aires, y profesor. Su experiencia como bibliotecario en particular fue una fuente de inspiración para muchos de sus personajes y muchas de sus obras. Debido al creciente poder del régimen peronista en Argentina (que Borges detestó abiertamente), Borges pasó mucho de su vida tardía fuera de Argentina. Se murió el 14 de junio de 1986 en Ginebra, la ciudad de su adolescencia (Williamson 482-489).

El mito

Aunque puede ser arriesgado decir que las obras de Borges son autobiográficas (es peligroso hacer esto con cualquier artista), no se puede negar que mucha influencia de su propia vida existe en sus trabajos, especialmente cuando se mete a sí mismo como un personaje dentro de sus textos. En varias entrevistas dijo que jamás inventó personajes en sus obras. “The fact is that I cannot create characters. [...] I have never created a single character, as far as I know” “I am always writing about myself using different myths” (Barnstone 161, 76).⁵ Borges no especificó a cuales mitos refirió en esta entrevista sino lo dijo de una manera general. Dicho esto, huellas del mito de Narciso aparecen en algunos de sus textos pero tratan este tema de un modo amplio y metafórico.

En la historia de Narciso y Eco, contada en *Las metamorfosis* de Ovidio, la ninfa Eco ve al joven Narciso y se enamora de él. Desafortunadamente, ella no tiene la capacidad de formar sus propias oraciones y está condenada a repetir las palabras de los otros. Cuando Narciso descubre a la ninfa, él la rechaza y dice que preferiría morir antes de dejarla que lo toque. En su angustia, Eco se esconde y su cuerpo se consume, dejando solo su voz. La diosa Némesis descubre que Eco no es la primera rechazada por Narciso y decide castigarlo para que los otros rechazados puedan estar vindicados. Némesis se

⁵ “La realidad es que no puedo crear personajes. [...] No he creado ni un personaje, la medida de lo que sé” “Siempre escribo de mí mismo empleando diferentes mitos” mi traducción

aprovecha de su obsesión y la exagera en su castigo e inhabilidad de interactuar con alguien que no sea él mismo. En un tipo de contrapasso casi Dantesco, Némesis ve el pecado original de Narciso – su obsesión hacia sí mismo y falta de voluntad de interactuar con alguien que no sea él mismo – y lo amplía y exagera al extremo hasta que Narciso físicamente no puede interactuar con alguien que no sea él mismo. Después de un día de caza, Narciso tiene sed y encuentra un manantial perfecto y tranquilo donde puede saciar su sed, una trampa tendida por Némesis. En este momento, descubre su reflejo en el agua del manantial, está captado por su propia belleza y se enamora del reflejo sin darse cuenta que la imagen que mira es su propia cara. En su obsesión, ignora sus necesidades de comer y dormir. Finalmente se da cuenta de que se ha enamorado de sí mismo y se consume (en la misma manera en que Eco se desapareció) y se convierte en una flor: el narciso. Esta obsesión con su propio reflejo le conduce a la muerte.

La primera falla de Narciso y la razón por su castigo es su completo desconocimiento e indiferencia total hacia los otros que tratan de acercarse a él. Narciso ya está completamente ensimismado y no deja que los otros entren en su vida, pero como consecuencia de esta falta de interacción con otras personas él paradójicamente no se conoce a sí mismo. Sería prudente citar un pasaje de Julia Kristeva del libro *Tales of Love* en totalidad:

In this instance the error lies, therefore, in failing to see that the reflection is of none but the self: Narcissus after all is guilty of being unaware of himself as source of the reflection. Let us accept that charge, which indicts Narcissus as being guilty of not knowing himself: he who loves a

reflection without knowing that it is his own does not, in fact, know who he is. (Kristeva 107)⁶

A través de este castigo, se ve que Narciso no reconoce su propio reflejo; su última falla es de no conocerse a sí mismo. Narciso trata de definir a su “yo” interno a través del amor por una entidad exterior, el reflejo equivocado por otra persona, pero en realidad esta entidad es él mismo. Él obsesa e intenta con toda su esfuerzo de identificar con esta otra persona externa, pero en actualidad proyecta este amor y esta identificación en sí mismo. Él se pierde en el abismo de su imagen.

El psicoanálisis

Cuando se dice que una persona es “narcisista” en términos del gran público, se quiere decir que esta persona es alguien vanidosa, egoísta, y orgullosa de sí misma. De cierta manera, esta percepción corresponde al Narciso de la primera parte del mito, antes de su castigo de descubrir su reflejo en el manantial. Según la historia, la obsesión con la imagen en el reflejo tiene sus raíces en el erotismo y la atracción sexual por la “persona” en el agua (Kristeva 104). Sigmund Freud (1856-1939) también empleó esta asociación sexual como base de sus estudios sobre la condición psicológica del narcisismo (“On Narcissism” 73).⁷

Freud nombra a Paul Näcke como una de las primeras personas al describir el narcisismo como una condición psicológica, que lo definió como una persona que trata a su propio cuerpo en la misma manera en la cual se trata un objeto sexual. Freud va más

⁶ “En este caso, el error se sitúa, por tanto, al no ver que el reflejo no es de nadie sino de sí mismo: Narciso, después de todo, es culpable de estar inconsciente del “yo” como fuente del reflejo. Vamos a aceptar ese cargo, que acusa a Narciso como culpable de no conocer él mismo: el que ama a un reflejo sin saber que es su propio no, de hecho, sabe quién es.” mi traducción

⁷ Para aplicar el concepto del narcisismo a las obras de Borges, es necesario quitar las asociaciones abiertamente eróticas porque no son relevantes a sus obras y no pueden estar aplicadas. Casi ninguna de sus obras tratan de los temas la sexualidad.

allá de esto y expone que en la trayectoria de vida de las personas normales, hay dos instancias del narcisismo: el narcisismo primario y el narcisismo secundario. Durante la etapa del narcisismo primario, los infantes son sus propios objetos de amor y sienten que el mundo gira a su alrededor; no han encontrado a un objeto externo en el cual pueden invertir su energía emocional. Este narcisismo temprano se caracteriza por la inhabilidad de distinguir entre la libido (el deseo, usualmente sexual) y el interés del ego (la sobrevivencia). Al comienzo de la vida, los bebés se consideran como criaturas completamente narcisistas porque no pueden distinguir entre sus necesidades y sus deseos. Usualmente esta habilidad de diferenciar se desarrolla con la madurez – con la excepción del narcisismo patológico. Por eso, los años tempranos de la vida se clasifican como el período del narcisismo primario.

El narcisismo secundario se encuentra cuando se enamora de otra persona porque esto quiere decir que el sujeto puede amar a sí mismo, además de la otra persona. El narcisismo secundario establece la fundación para la autoestima y puede coexistir con el amor para objetos. La mayor parte del ensayo de Freud enfoca en el narcisismo patológico y este trabajo hará lo mismo.

Otros psicoanalistas notaron que los síntomas del narcisismo también se hallan en otras enfermedades – la demencia y la esquizofrenia . Estos síntomas incluyen la megalomanía (delirio de grandeza) y la diversión del interés del mundo externo. Las personas que sufren de estos padecimientos pierden sus relaciones y conexiones con la realidad. Freud continúa y dice que esto no quiere decir que estas personas rompen sus relaciones eróticas con las otras personas y las cosas, sino que las sustituyen con objetos imaginarios o se mezclan. Aquí, el narcisismo primario se manifiesta otra vez en los

delirios de grandeza. Además, ellos “renounce the initiation of motor activities for the attainment of [their] aims in connection with those objects” (74).⁸ Estas relaciones eróticas para los objetos se llama “libido de objetos” y cuando las personas narcisistas se retiran al mundo interno e imaginario, esta libido tiene que manifestarse de una manera u otra. Se desvía y se dirige directamente al ego. En otras palabras, Freud distingue entre dos tipos de libido: “libido de objetos” y “libido del ego.” Cuando una gana fuerza, la otra la pierde. En términos accesibles, el narcisismo ocurre cuando un gran desequilibrio existe entre los dos e inclina la balanza al favor de la “libido del ego”.

Incluso en las personas maduras y non-narcisistas, todavía existen situaciones y actos narcisistas. Un ejemplo de la preocupación por la “libido del ego” se encuentra en la reacción humana al dolor “orgánico”. Una persona que sufre de este dolor pierde su interés en las cosas del mundo externo porque no tienen nada que ver con su sufrimiento; estas personas también renuncian el interés libidinal de sus “objetos de amor”. Las personas que sufren del dolor orgánico no aman a nadie. El acto de dormir y los sueños también están considerados como acciones narcisistas. Las personas duermen porque sienten el deseo de dormir y el placer que nos ofrece, pero estos deseos tienen sus raíces en la necesidad biológica de descansar. Aquí se ve una manifestación del narcisismo primario en la inhabilidad de distinguir entre el deseo/la libido del ego y la necesidad/el interés del ego. Freud también dice que los sueños pueden considerarse narcisistas porque son manifestaciones subconscientes del egoísmo. En los sueños, nada del mundo importa excepto el ego. (“On Narcissism 67-102)

⁸ “renuncian la iniciación de las actividades motoras por el logro de [sus] objetivos en conexión con esos objetos” mi traducción

En el mito, Narciso cree haber hecho una “catexis de objeto” con una entidad externa, pero esta persona, en realidad, es su propio reflejo. Así él confunde la “libido del objeto” por la “libido del ego,” y en cambio forma una “catexis del ego” y se identifica con sí mismo.

Jacques Lacan (1901-1981), un psicoanalista francés, fue reconocido por su trabajo sobre el narcisismo primario. En su trabajo/carrera, Lacan llena algunos de los espacios dejados vacíos por Freud. “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience” (1949),⁹ sirve para definir exactamente la etapa del narcisismo primario como una instancia en la cual el infante, como Narciso, hace una “catexis del ego” equivocado con su reflejo pensando que ha formado una “catexis de objeto” (Leader y Groves). En este informe, Lacan propone que este momento definitivo en la vida de un infante establece el ego. Durante la infancia, todas las personas están completamente dependientes de sus cuidadores; no pueden sobrevivir sin su apoyo y cuidado. Pero entre las edades de 6 hasta 18 meses, el infante, todavía incapaz de incorporarse sin ayuda, descubre su reflejo por primera vez. En este instante de júbilo, el bebé supera esta inhabilidad de aguantarse y se inclina hacia delante. Este gesto representa la separación del infante de los brazos de su cuidador. Éste es el momento definitivo para la conexión libidinal entre el ego y el cuerpo.

Más allá de esto, la identificación con la imagen en el reflejo ayuda a formar el ego a través de una entidad imaginaria o irreal. El infante en el espejo parece ser una forma entera mientras el infante no coordinado, que no tiene control de los miembros de su cuerpo, experimenta un sentido de fragmentación del cuerpo. Al ver su reflejo, la

⁹ “El estadio del espejo como formador de la función del yo”

identificación con la entidad imaginaria verifica la existencia del infante como un ser entero. (Lacan 75-81)

En el campo de psicoanálisis, estas teorías y observaciones de Lacan han sido disputados y refutados por otros estudiosos. Sin embargo, se emplea este concepto en la crítica literaria, a menudo en las culturas angloparlantes (Evans 38).¹⁰ En muchas de las obras de Borges que tratan de la idea del espejo y del reflejo, la necesidad de conocer a este reflejo, al otro, o al componente imaginario del “yo” se presenta como un modo de construir y completar una identidad entera. Este narcisismo primario es necesario para la primera formación del ego y, como Freud dice, las personas normales continúan a formar conexiones con otras personas – una etapa que marca el narcisismo segundo. El narcisismo patológico parece ocurrir cuando la persona no hace esta transición entre el narcisismo primario y el narcisismo segundo y se fija en la imagen de sí mismo o la proyección de su propio ego. Mientras Lacan pone mucha énfasis en la auto-identificación (a través del espejo) como la fuerza fundadora del ego, Freud nos advierte de los peligros de hacer solamente esto. Sin embargo, estas ideas de Lacan son integrales porque destacan la importancia de la “catexis del ego” para la formación de la identidad en la misma manera en que Freud implica la importancia de la “catexis del objeto”.

Usualmente, cuando se piensa en una persona narcisista, no se piensa en una persona que no se conoce a sí mismo, como Narciso en el mito, pero tampoco se piensa en términos freudianos. A los efectos de este trabajo, será necesario combinar e interrelacionar los elementos salientes del mito, del informe de Freud, y de la definición del narcisismo primario delineado por Lacan. En breve, el narcisismo patológico se

¹⁰ Es interesante notar que uno de las ciudades que Evans menciona que todavía emplea las teorías de Lacan en el campo de psicoanálisis es Buenos Aires.

determina por dos fenómenos: la completa obsesión con la “libido del ego” o confusión entre esta libido y la “libido del objeto” que culmina en una “catexis del ego,” y la inhabilidad de distinguir entre los deseos y las necesidades, típico del narcisismo primario. Freud nos da un bosquejo corto de las facetas del ego en que las personas narcisistas enfocan: una persona narcisista ama a) a sí mismo, b) a quién fue, c) a quién quiere ser, d) a alguien que fue una parte de sí mismo. Todos estos “síntomas” son ejemplos de la “catexis del ego” en vez de la “catexis de objeto” que resulta en el desconocimiento de otras personas y necesidades. La preocupación con los actos narcisistas como el acto de dormir y los sueños, también jugará un papel importante en este análisis. (“On Narcissism” 67-102) Es imprescindible notar que el narcisismo en todas sus formas, sobre todo, es el fracaso resultante de un intento de conocerse en las obras de Borges.

Los cuentos tempranos

En las obras borgeanas el reflejo como un motivo se manifiesta en distintas formas.¹¹ Carmen Noemí Perilli en su artículo “El símbolo del espejo en Borges,” sugiere que “[l]o especular [...] evoluciona hasta convertirse en metáfora del interior del poeta [...] en cuanto símbolo constituyente del hombre, el espejo representa al Yo y su doble” (Perilli 156). Es decir que se puede extender la figura del espejo hasta incluir las varias derivaciones del espejo. Cuando se enfrenta a una espejo, dos entidades existen: el hombre original y su reflejo. Otros ejemplos de esta dinámica binaria que se encuentran en las obras de Borges incluyen el hombre y su doble, la realidad y los sueños, el creador

¹¹ Mucha de la poesía de Borges trata de el tema del espejo, pero este trabajo enfocará solamente en sus cuentos cortos.

y la creación, y el padre y el hijo. Todos los análogos del reflejo de una manera u otra exhiben ciertas calidades del original.

Cuentos como “El espejo de tinta,” muestran el reflejo en la forma del “doble”, o del gemelo del protagonista. En “La muerte y la brújula,” el personaje central, el detective Erik Lönnrot, encuentra su reflejo en la persona del criminal Red Scharlach. Juan Dahlmann, el protagonista de “El Sur,” crea su propio “doble” dentro de él o (dependiente de la interpretación) en un sueño. El protagonista de “Las ruinas circulares” crea a un hijo en un sueño que sirve como su reflejo. Estos cuentos muestran las múltiples formas del reflejo con las cuales los protagonistas borgeanos equívocamente tratan de crear “catexis de objeto.” Los reflejos a menudo no son reales, sino meras imágenes invertidas del original, pero la identificación a través de estas representaciones de lo imaginario sirven como una manera necesaria para definir al “yo” entero. Sin embargo, en muchos de estos casos, el “doble” parece ser una entidad tangible con la cual el protagonista podría formar una “catexis de objeto,” pero en realidad son simulacros o creaciones especulares del protagonista mismo. El doble puede ser esta entidad imaginaria que se ve en las teorías de Freud y Lacan, o un sujeto de carne y hueso que ejemplifica las facetas del ego anteriormente desconocidas o subconscientes. Por eso, el concepto del narcisismo puede estar aplicado al “doble” también porque se puede clasificar el “doble” como una extensión del reflejo de un espejo. El narcisismo en estas obras se encuentra cuando el protagonista no reconoce que su reflejo, o su doble es nada más que una imagen o ilusión de una faceta de sí mismo, y cuando esta búsqueda de sí mismo se convierte en una obsesión. Paralelamente al mito, este narcisismo también culmina en la muerte, real o metafórica, del protagonista.

“El espejo de tinta” (1935 *Historia universal de la infamia*) cuenta la historia de Yakub el Doliente, un gobernador del Sudan, narrada por el hechicero Abderrahmen El Masmudí, cuyo hermano fue matado por Yakub y quien sirvió como un tipo de mago para el gobernador cruel. Este mago viene capturado por Yakub y para salvar su propia vida, demuestra el poder de su brujería. Dibuja un espejo de tinta en la mano de Yakub y le pregunta qué ve. Dice que ve su propio reflejo en el vidrio. El mago le instruye a pensar en cualquier deseo que posea. Yakub desea el caballo más bello del mundo y de repente este caballo aparece en su mano. Con la ayuda del hechicero, Yakub continúa usando el espejo para ver todo lo que quiere. Un día, él ve al “Enmascarado” – un hombre que siempre llevaba un paño sobre la cara – y esta figura llega a aparecer en casi todas las visiones especulares. Inexplicablemente, el mago encuentra a este hombre y Yakub le condena a la muerte porque quiere ver una ejecución. Pero cuando se saca el paño de su cara, se revela que este “Enmascarado” es Yakub. Por venganza, el mago ordena que le maten de todos modos y cuando este hombre muere Yakub muere también.

Dentro del espejo, las imágenes que Yakub ve son imágenes de brutalidad que se vuelven más y más crueles. Estas imágenes son proyecciones de ciertas partes de su identidad como el gobernador “doliente.” Su reflejo, o su “doble” en este cuento está representado por un hombre enmascarado. A menudo en estos cuentos, la parte reflejada del “yo” parece desconocida y misteriosa, y un hombre enmascarado físicamente demuestra estas calidades. Aunque el Enmascarado parece ser un hombre de carne y hueso – un objeto – él solamente encarna (literalmente) una parte de la identidad olvidada de Yakub. La máscara también representa la falta de autoconocimiento por la parte del protagonista. Cuando ve al “Enmascarado” Yakub y su mago tratan de ignorarlo y no

adivinan quién es, por lo cual él permanece desconocido. Al final del cuento, Yakub manda que se desnude a este hombre antes de matarlo. Aquí se ve no sólo una falta de autoconocimiento, sino un esfuerzo consciente de no descubrirlo. Esta desnudez simboliza la inocencia, lo primitivo y lo joven, la fragilidad y lo indefenso. Todos estos rasgos son los que Yakub el Doliente obviamente ignoró ya que “estaba poseído por el espejo” y las imágenes de crueldad que el espejo le mostró (*Obras Completas* 343). Paradójicamente, esta figura “doble” es alguien que es simultáneamente la misma persona del protagonista y su opuesto.

Lacan observó que los infantes encuentran los espejos durante los primeros meses de la vida, pero al principio no se dan cuenta que están mirando sus propios reflejos como Narciso y como Yakub porque los infantes pequeños no entienden el concepto de un espejo. Finalmente, al reconocer su propia imagen, el infante siente un tipo de rivalidad con el reflejo: el infante se siente “fragmentado” (por la carencia de control de sus brazos y piernas), pero ve el reflejo como una imagen entera. Tiene celos de esta imagen, pero se identifica con ella para resolver la tensión y hostilidad que siente. A Yakub le falta esta identificación y en cambio lleva a cabo esta hostilidad. Culmina en la negación y por lo tanto, la muerte de su “doble,” y también en su propia muerte. Primero se ve que el reconocimiento del “doble” y la identificación con este reflejo es algo integral del “yo” completo. Esta negación del “doble” es un ejemplo de una completa carencia de “catexis del ego” freudiana. La separación en dos cuerpos es una proyección de la carencia de autoconocimiento y unificación del “yo”.

Las imágenes en el espejo son manifestaciones especulares de los deseos de Yakub que, según las ideas de Freud, actúan como sustituciones para los objetos reales.

Yakub invierte todo en estas imágenes porque representan lo que él conscientemente desea, de su propio ego. El “Enmascarado” aparece como un deseo subconsciente de conocerse. Se puede crear un paralelo entre Yakub y Narciso, pero en vez de ignorar a todo los otros como Narciso hace, Yakub activamente y agresivamente intenta de eliminarlos de su vida. Su nombre, “El Doliente”, refiere no sólo a su tratamiento cruel e injusto hacia los otros, pero también a su propio destino doloroso que resulta *porque* eliminó a las personas en su vida. Como Freud dice, el dolor orgánico impide que las personas amen a otras personas o formen conexiones con ellas. Para Yakub, este fenómeno se invierte y el dolor que él causó a los otros conduce a su propio aislamiento y presunto dolor emocional que, en turno, le conduce a desear subconscientemente el autoconocimiento a través de otro – el “Enmascarado”.

“La muerte y la brújula” (1942 *Sur*; 1944 *Artificios*) es un cuento detectivesco que también muestra el encuentro con el doble de una manera física. El personaje principal del cuento es el detective Erik Lönnrot que está tratando de resolver una serie de crímenes que ocurrió dentro de un período de tres meses en que un judío murió cada tercer día del mes. Él sospecha que el asesino es su archienemigo Red Scharlach. Después del tercer crimen (que parece el último), Lönnrot piensa que la serie continuará y culminará en un cuarto homicidio. Los tres crímenes forman un triángulo equilátero, pero Lönnrot cree que se necesita un crimen más para crear una forma más completa y más sagrada: el rombo. Hace sus calculaciones y adivina el lugar del último crimen en el sur. En el tercer día del mes siguiente, Lönnrot va al sur y se encuentra la villa de Tristele-Roy. La villa está llena de simetrías y dobles. Finalmente Red Scharlach aparece en la mansión. Scharlach revela toda la esquema de los homicidios y explica cómo le atrapó en

este laberinto de crimen. Para Lönnrot, este laberinto de crimen es una trampa como la trampa tendida por Némesis para Narciso que les impide ver el mundo alrededor de ellos. Lönnrot sugiere que la próxima vez cometa sus asesinatos en una línea recta con cada crimen exactamente al punto medio entre los anteriores (la paradoja de Zenón). Así, nunca se reunirán. Scharlach promete crear ese laberinto la próxima vez que Scharlach le mate, presumiblemente en otra vida. Él le pega un tiro y mata a Lönnrot.

La presencia de dobles y simetrías físicas en villa Triste-le-Roy es un tema que surge una y otra vez: “Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada” y un “Hermes de dos caras” (*Obras Completas* 504). Scharlach tiene dos compañeros vestidos de manera idéntica como arlequines que aparecen dos veces. Al final, Scharlach habla de su detestación del doble en su cuerpo: “Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras” (505-506). Más sutilmente, el “rombo de crimen” que Scharlach crea y que Lönnrot encuentra es un reflejo simétrico de un triángulo equilátero, la forma que todos los otros investigadores piensan muestra la trayectoria de los crímenes. Todas estas cosas duplicadas que rodean a los personajes ayudan a reforzar la idea y el tema más amplio (y metafórico) del espejo y del doble.

Desde el comienzo, los personajes de Erik Lönnrot y Red Scharlach están ligados. Ya son rivales, “archienemigos.” Se puede ver este lazo también en sus nombres – la parte “rot” de “Lönnrot” quiere decir “rojo,” mientras Scharlach quiere decir “escarlata” en alemán y “Red” quiere decir “rojo” en inglés. La falta del autoconocimiento por la

parte de Lönnrot surge en no reconocer esta coincidencia. Ellos dos siempre se reflejan. La trama del cuento se enfoca en la búsqueda incesante de Lönnrot por Scharlach. Él se vuelve completamente obsesionado por él y por estos crímenes, evidenciado en parte por la pérdida de preocupación por su propia seguridad cuando va a la mansión sólo. De la misma manera que Narciso ignora a todos los demás cuando tratan de acercarse a él, Lönnrot no escucha a sus colegas cuando le dicen que no va a ocurrir un cuarto crimen. Se llega al punto en que parece que la única razón que Lönnrot existe es para encontrar a Scharlach pero él no está consciente del hecho que él no existiría sin Scharlach. Scharlach se ha vuelto su vida entera. Ellos siempre están en una oposición binaria: “hunter and hunted, [...] victim of the labyrinth and maker of the labyrinth, [...] murderer and the victim” (Frisch 79).¹² Ellos siempre encarnan dos fuerzas opuestas. Al igual que un infante necesita una imagen para definirse, como Lacan propone, Lönnrot necesita a Scharlach para dar sentido a su propia existencia. Lönnrot es el que persigue y Scharlach es el que huye pero en un giro inesperado e irónico, estos papeles se invierten al final. Atrapado por su obsesión de encontrar a Scharlach, Lönnrot cae en su trampa y se vuelve el perseguido.

Hasta el final del cuento, Scharlach es solo un nombre o una idea. Scharlach, en la mente de Lönnrot es lo que Lönnrot quiere o cree que sea. Frisch dice que “[w]e are those oppositions that we consider ‘other’” (Frisch 81),¹³ no obstante, es más apropiado decir que esta afirmación es verdadera porque creamos las oposiciones que consideramos “otro.” Lönnrot creó este enemigo de Scharlach de su propio deseos para dar sentido a su vida, pero se ha olvidado que casi toda la identidad de Scharlach es su creación, su

¹² “cazador y cazado, [...] víctima del laberinto y creador del laberinto, [...] asesino y víctima” mi traducción

¹³ “somos estas oposiciones que consideramos ‘otro’” mi traducción

ficción. De cierta manera, Lönnrot está persiguiendo a sí mismo. Él no reconoce su papel en la creación de la figura de Scharlach. En vez del Scharlach real, Lönnrot crea una conexión con una imagen de su propia consciencia de él. Otra vez, se confunden y se mezclan el deseo de conectar con otra persona (objeto) y el hecho de definirse a través una relación con un objeto imaginario. Scharlach, por otro lado, abiertamente detesta esta existencia binaria en su abominación por todas cosas dobladas. Scharlach entiende que ellos dos, el detective y el criminal, se están vinculados. Lönnrot tiene la habilidad de crear a quién piensa que Scharlach sea, y Scharlach tiene la habilidad de deshacer esto o destruir a Lönnrot. Es este conocimiento que siempre lo mantiene un paso por delante de Lönnrot. El error de Lönnrot es de confundirse y perderse en su reflejo, la persona de Scharlach, y por eso muere.

El protagonista de “El Sur” (1944 *Artificios*) es Juan Dahlmann cuyo linaje es mitad argentino y mitad alemán, un híbrido argentino – algo que tiene en común con su autor. De hecho, esta obra es una de las obras más obviamente autobiográficas que Borges escribió. Como el autor, Dahlmann siempre sentía una discordia por su sangre y lo que cada lado representaba. Tiene la profesión de bibliotecario en Argentina (semejante a la de su abuelo alemán de pastor evangélico), pero desea una vida y una muerte romántica como la de su abuelo argentino que murió luchando en una guerra. Un día, Dahlmann recibe un golpe en la cabeza y sufre de septicemia, así que tiene que quedarse en el hospital por un período de tiempo. A pesar de que su condición empeora, él se mejora rápidamente y un día sale del hospital con destino a los campos del Sur de Argentina. Toma el tren al Sur y cuando llega, decide entrar en un bar donde ve a un gaucho viejo acostado en el piso y a un grupo de jóvenes. El grupo de jóvenes empieza a

molestarlo y el cuento culmina en una pelea de cuchillos. El gaucho se entra en acción del suelo y le tira un puñal que Dahlmann “acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (*Obras Completas* 530).

Hay muchas distintas maneras en que se puede interpretar este cuento. En 1976, Borges afirmó que hay tres diferentes historias dentro de esta obra, pero no se excluyen entre sí. La primera interpretación es “una parodia” (Barnstone 95); Juan Dahlmann quiere más que nada ir al Sur, pero el Sur le mata. La segunda es la interpretación realística: “the realistic story of the man going insane and of being made to fight with a drunken murderer” (95).¹⁴ La tercera interpretación, que Borges consideró la mejor, es que la segunda mitad del cuento (después de haberse ido del hospital) es todo un sueño que Dahlmann sueña cuando pasa por el bisturí sobre la mesa de operaciones. “He was inclined to die in the sharpness of the blades with a knife in his hand. He was actually dying under the surgeon’s knife” (95).¹⁵ La “muerte” que experimenta en el Sur es la muerte en el hospital.

Uno de los temas que sobresale frecuentemente en las obras de Borges es la lucha entre la civilización y la barbarie.¹⁶ En su propia vida, la parte europea de su linaje y su educación inglesa (por el lado de su padre) representaban lo cultivado y lo educado. Por otro lado, la parte sudamericana y, por extensión, el país de Argentina (el Sur en particular) representaban lo salvaje y también el mundo antiguo y romántico. Dahlmann tiene una profesión similar a la de su abuelo alemán y encarna todas las calidades de esta

¹⁴ “la historia realística del hombre volviéndose loco y tratando de luchar con un asesino borracho” mi traducción

¹⁵ “Él estaba dispuesto a morir con la nitidez de las hojas de un cuchillo en la mano. En realidad, murió bajo el cuchillo del cirujano”

¹⁶ Ver *Facundo: Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento. Esta obra expone la lucha entre lo civilizado y la barbarie en la Argentina del siglo XIX a través de la geografía del país. La civilización se identifica con lo europeo, lo americano y las ciudades, mientras que la barbarie se asocia con el paisaje de Argentina, sus gauchos y el resto del Latinoamérica.

parte cultivada de su linaje. Él niega el lado salvaje y heroico de su estirpe, pero estos rasgos irónicamente son los que verdaderamente más desea en su vida. Interpretado al nivel realístico, su viaje al Sur simboliza su sumersión completa en las características de su estirpe sudamericana. Esto se evidencia en el gaucho en el bar, una figura anacrónica, que representa una Argentina antigua y romántica. Dahlmann afirma que “era como si a un tiempo fuera dos hombres” (*Obras Completas* 527).

Dentro de la interpretación ilusoria, primero se ve la ignorancia total de la otra parte de su linaje. Por lo tanto, él muere una muerte normal e indigna en el hospital que va de acuerdo con las calidades de su ascendencia europea. Según esta interpretación, el viaje al Sur no es un viaje sino un sueño. A través la segunda mitad del cuento, hay simetrías extrañas (que reflejan el tema del espejo) y otras pistas que se prestan a un ambiente onírico. Esta simetría se nota por primera vez cuando un coche de plaza lleva a Dahlmann a Constitución. Antes, un coche de plaza lo llevó al otro hospital donde le hicieron una radiografía. En otro momento, antes de tomar el tren, decide entrar en un café. En el camino, se acuerda de un gato que durmió allí la última vez que visitó. Cuando llega al bar, encuentra al gato en el mismo lugar que recuerda. Cuando está en el tren, el protagonista decide leer el libro *Mil y una noches*, el mismo que estaba leyendo antes del incidente. Tiene su libro en el tren, pero no se sabe cómo – él no lo trajo al hospital. Borges también emplea la palabra “roce” para describir lo que Dahlmann siente en el bar cuando uno de los jóvenes tira un pedazo de pan a su cabeza. Esta palabra recuerda el uso anteriormente de “rozar” que describe el golpe en la cabeza al comienzo del cuento. Finalmente en el bar, “creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio” que además,

inexplicablemente, sabe su nombre (528). Los sueños suelen tomar prestados sus detalles de la realidad y estas semejanzas con el mundo real deben indicar que el mundo que Dahlmann experimenta en la segunda parte del cuento es un sueño. Los sueños, según Freud, son mecanismos del cumplimiento del deseo (*Interpretation* 181). Su deseo más fuerte, desconocido, inalcanzable, e imaginario es de vivir la vida de su abuelo argentino y este sueño del Sur es un intento fracasado de alcanzarlo.

En su artículo, Perilli propone que las cosas soñadas son reflejos del soñador, o más ampliamente que el sueño es un reflejo de la realidad (Perilli 151-152). De hecho, el narrador que expone los pensamientos de Dahlmann indica estas tendencias: “[a] la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (*Obras Completas* 526). Pero en este caso, la realidad y el sueño se confunden porque el narrador hace esta observación cuando ya estamos en la parte del cuento que, según la interpretación ilusoria, es alucinación. Dahlmann se vuelve tan obsesionado con este sueño que él no puede distinguir entre los dos. Los sueños nos son solamente mecanismos del cumplimiento de los deseos, pero también actos narcisistas por su egoísmo (“On Narcissism” 83). Dahlmann no está satisfecho con la vida que vive y crea un sueño en que él encarna “a quién quiere ser [y] a alguien quién fue una parte de sí mismo” (su abuelo) (90), ambas proyecciones del ego de una persona narcisista. En vez de formar una relación con la parte argentina de su familia o ir al Sur en realidad (“catexis de objeto”), él crea su propia fantasía del Sur *antes* del sueño (“catexis del ego”). En su sueño, desempeña su fantasía, su imagen del Sur, y se pierde en un juego de ilusiones – su ilusión del Sur y también su sueño-ilusión en el hospital. Al final, como Narciso en el mito, Dahlmann comprende que su imagen romántica del Sur es sólo eso, una imagen. El gaucho representa este Sur, pero

él se da cuenta que el “Sur que era suyo” ya no existe (*Obras Completas* 529). Si se considera la interpretación realística (que incluye la interpretación paródica), se ve cómo una inversión completa en la imagen de algo también termina en la muerte. Este cambio y su muerte están marcados por el cambio del tiempo verbal (del pasado al presente y el futuro) empleado por Borges en la última oración: Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (529).

“El Sur” nos presenta los peligros de vivir en la representación, no importa la interpretación (realística o fantástica) del cuento. Dahlmann depende de su propia impresión, de sus propias proyecciones del ego, para ayudar encontrarse a sí mismo. El viaje al Sur, sea real o soñado, es una metáfora para la búsqueda de su identidad. Pero, porque estas impresiones que él posee y que le guían en su viaje están basadas en lo imaginario, son delirios de grandeza, y su viaje resulta en su muerte.

Por el mismo estilo temático, en “Las ruinas circulares” (*Ficciones* 1944), un mago sin nombre hace un viaje peligroso a un templo arruinado en las orillas de un río con la intención de “soñar un hombre” y soñarlo “con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (*Obras Completas* 451). Cuando llega, trata de dormir pero al principio sus sueños son caóticos y no tienen mucho sentido. Un poco después, él sueña que está impartiendo una clase llena de estudiantes en un anfiteatro que (de alguna manera) es el templo. Él quiere encontrar “un alma que mereciera participar en el universo” a través de estas sesiones (452). Este “alma” debe ser perfecto y formado en concordancia con su imagen artística. Sin embargo después de nueve o diez noches, él pierde esperanza en todos sus estudiantes salvo uno. Este estudiante avanza mucho y con facilidad y el hombre queda impresionado. Pero un día, el hombre se despierta y de repente se da

cuenta que no había soñado y por consecuencia sufre de insomnio. Él decide empezar de nuevo, con nuevas fuerzas y una nueva estrategia. Una noche sin intentarlo, se va a dormir y comienza a soñar. Esta noche, sueña con un corazón que late. Poco a poco, va construyendo un hombre entero. El mago le trata a este hombre joven como si fuera su hijo, pero este hijo duerme en todos los sueños de su “padre” y él quiere ver que este hijo, esta nueva creación, se despierte. En su desesperación, el hombre le ruega a la estatua del dios del Fuego que se ubica en el templo circular que se despierte su hijo. Bajo las instrucciones del dios, que el “hijo” va al otro templo vecino, “en el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (454). Su “padre” le borra la memoria para que no descubra que es un simulacro (y nada más) y con dificultad se separa de su creación. Años después, el hombre oye noticias de un hombre en el templo del Norte que podía “hollar el fuego y [...] no quemarse” (454). El mago piensa inmediatamente en su hijo y en el Fuego que sabe que su hijo es un sueño. Él empieza a temer que su hijo descubrirá su verdadera identidad y decide ir al templo. Al llegar, ve que el templo se está quemando, pero entra de todos modos. En este momento, las llamas del fuego muerden su cuerpo, pero no siente nada. Este hombre se da cuenta que él también es nada más que un simulacro de otra persona, de otro creador.

En este cuento, el mago se vuelve obsesionado con su esfuerzo de crear este otro ser humano. Esta obsesión se ve al comienzo del cuento: “[e]se proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no había acertado a responder” (451). Incluso antes de empezar este trabajo, el pensamiento de hacerlo ya le había absorbido completamente. Él trata de crearlo perfectamente, con absoluto detalle, obsesionando con “el pelo

innumerable [que] fue tal vez la tarea más difícil” (453). Esta increíble atención al detalle nos muestra las profundidades del ego a las que el mago alcanza. Si los sueños son actos narcisistas porque son puramente egoísticos como Freud propone, este mago explora cada rincón de su ego en sus sueños.

Su mayor perdición se halla en su fuerte deseo de imponer su creación a la realidad porque su sueño no es más que una imagen, una ilusión. Como se ha dicho anteriormente, los sueños ayudan cumplir los deseos. No es una exageración decir que el mago quiere un hijo, al cual podría amar y enseñar. Su método de hacer esto es de soñarlo sin pensar en las consecuencias de llevar una figura soñada al mundo real y la equivocación de amar algo irreal como amaría algo real. Narciso semejantemente intentó amar a su reflejo en su realidad, pero no pudo porque era una ilusión. Sin embargo, el mago desea llevarlo al mundo corpóreo. Su preocupación por el descubrimiento existencial por la parte de su “hijo” revelada al final de la trama añade una amarga ironía a la conclusión del cuento: “[n]o ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (454). La búsqueda del “sueño en la realidad” (encontrar a su creación en el otro templo) al final del cuento culmina en su propio autodescubrimiento, crisis de identidad y supuesta caída. En un giro inesperado, el protagonista, y no su “hijo,” sufre de esta “humillación incomparable” cuando descubre que no es lo que siempre pensaba y experimenta una muerte metafórica.

Varios ejemplos de las oposiciones entre los reflejos y sus contrapartes originales existen dentro de este cuento. De una cierta manera, este hombre hace el papel de Dios-creador. En la Biblia, Dios creó a Adán en su propia imagen exactamente como lo hace este mago; la creación sirve como el reflejo de su creador – de Dios. Dios creó al hombre

en la Biblia como el hombre crea este sueño. Todos los humanos son hijos e hijas de Dios, según la Biblia. El protagonista también considera su creación como su hijo y lo llama así. En su introducción al narcisismo, Freud dice que los narcisistas encuentran “amores de objeto” y forman “catexis de objeto” con sus hijos e hijas porque son una “reproduction of their own narcissism” y se ven a ellos mismos en estos niños (“On Narcissism” 90-91).¹⁷ Los padres atribuyen cada perfección a sus hijos, como el mago en esta historia, y les gusta pensar que ninguna fuerza del mal, como la muerte, vendrá a estas criaturas (91). Los padres quieren vivir vicariamente a través de sus hijos que deben “fulfill those wishful dreams of the parents which they never carried out” (91).¹⁸ Así, los hijos son mecanismos del cumplimiento de deseo, igual que los sueños. Es interesante, entonces, que el mago cree este “hijo” en un sueño. En otra obra de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944 *Ficciones*) el protagonista encuentra la frase siguiente en una enciclopedia misteriosa: “[l]os espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan” (*Obras Completas* 432). Se ve otra vez en “Las ruinas circulares” el miedo que Borges tenía de los espejos, pero de otra manera – a través de la figura de un padre obsesionado por su hijo imaginario. Los espejos son el mecanismo que hace posible (o probable) esta culminación en la pérdida, el narcisismo, y la muerte.

Como un artista, el mago quiere perfeccionar su creación, pasando mucho tiempo en los detalles más pequeños para hacerla la más verosímil. Su obra maestra se transforma en su reflejo, pero un reflejo perfeccionado. Pero la razón por la cual su creación es perfecta es porque no existe. Esta creación manifiesta las calidades que el mago quiere poseer; después de todo, él estaba dispuesto a renunciar todo lo que tenía

¹⁷ “reproducción de su propio narcisismo” mi traducción

¹⁸ “cumplirán los sueños deseosos de los padres que nunca llevaron a cabo” mi traducción

para que su creación pudiera tener vida. Freud provee una categoría del narcisismo en que el hombre “set[s] up an ideal in himself by which he measures his actual ego [...] the subject’s narcissism makes its appearance displaced on to this new ideal ego” (“On Narcissism” 93-94).¹⁹ Al final del cuento, cuando su hijo está otorgado un lugar en el mundo real, el protagonista experimenta un sentimiento de “éxtasis” (*Obras Completas* 454). El significado inicial de esta palabra es simplemente un sentimiento de felicidad increíble, pero su sentido griego (de dónde la palabra viene) quiere decir “fuera del cuerpo”. Se puede extender este segundo significado al acto de ver su creación que encarna estas las calidades perfectas del ego ideal en forma corpórea aparte de su propia. Por eso la obsesión del mago de crearlo es un resultado del narcisismo y un intento hacia el exterior para conocer a su yo interno.

El narcisismo en este cuento se manifiesta en la figura del protagonista en tantas distintas maneras. El pasa (y gasta) todo su tiempo soñando, físicamente sólo en este templo, y intenta traer su proyección de su ego al mundo real. Como Narciso, él encuentra su “objeto de amor” (aunque no el amor erótico) en la forma de sí mismo, o una entidad basada en él mismo, que es también algo imaginario y completamente inalcanzable. En su esfuerzo de físicamente alcanzar a su “hijo,” el mago tiene su momento de comprensión de que él tampoco no es real.

Freud nos dice que una causa del narcisismo es la carencia de “catexis de objeto” o la confusión de una “catexis de objeto” con una “catexis del ego”. Las personas narcisistas hacen “catexis del ego” con entidades que piensan que son objetos y los protagonistas en estas obras de Borges hacen exactamente esto en su búsqueda para un

¹⁹ “establece un ideal en sí mismo por el cual se evalúa su ego real [...] el narcisismo del sujeto aparece desplazado en este nuevo ego ideal” mi traducción

autoconocimiento que les falta. Así se puede ver la conexión entre las varias parejas (y dicotomías) expuestas en estos textos: el original y su reflejo, el hombre y su doble, la realidad y los sueños, el creador y la creación, y el padre y su hijo. Las primeras en esta lista son objetos, o lugares en que se puede encontrar estos objetos, con los cuales es necesario formar conexiones para construir una identidad entera. Las segundas, en Borges, son manifestaciones del mundo fantástico o imaginario. Estos son objetos irreales con los cuales los protagonistas creen poder completamente encontrarse y definirse. Kate Jenckes efectivamente expone el peligro del narcisismo en su libro *Borges After Benjamin*: “[t]o live in representation [narcissism] would mean essentially death” (Jenckes 39).²⁰

Los cuentos tardíos

En contraste con los otros cuentos, Borges escribió “Borges y yo” en 1960 y “El otro” en 1975, mientras los anteriores se publicaron en los años cuarenta. Con el paso del tiempo, los protagonistas borgeanos (que a menudo son Borges mismo) llegaron a ser más ancianos y más sagaces. Se parece que estos personajes aprendieron mostrar más ambivalencia a las manifestaciones irreales del ego y reconocer que no son formas corpóreas y por tanto no pueden formar “catexis de objeto” con ellas. Como todos los seres humanos, los personajes centrales en estas obras todavía están buscando el autoconocimiento, pero de una manera diferente. Ellos no invierten todo su tiempo y energía en esta búsqueda. “Borges y yo” es un cuento transicional en el cual el desequilibrio entre las fuerzas libidinales (del ego y de los objetos) aún existe, pero el protagonista está completamente consciente de este hecho. El protagonista de “El otro,”

²⁰ “vivir en la representación [el narcisismo] esencialmente significaría la muerte” mi traducción

escrito solamente once años antes de la muerte de Borges, intenta tomar una actitud distante hacia su situación y acude a la literatura para mejorar su situación.

“Borges y yo” (1960 *El hacedor*) es una parábola de un solo párrafo. En esta obra, una entidad dentro de Borges empieza a describir las condiciones de su existencia. Tiene sus propios sentimientos y pensamientos, pero se está convirtiendo, desapareciendo en el cuerpo (y la mente) de Borges: “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”; “yo he de quedar en mí (si es que alguien soy)” (*Obras Completas* 808). A un momento en el tiempo, las obras e ideas que conocemos como las de Borges eran de esta manifestación, pero ahora pertenecen solamente a “Borges” – este ser célebre, exterior – pero en una manera también vanidosa. Ahora, ellos existen en un tipo de fuga, frecuentemente en lucha. Termina diciendo que él no sabe quién de aquellos dos está escribiendo el texto.

Esto es un ejemplo del desdoblamiento que siente el narrador entre su personalidad interior (el narrador), y su personalidad exterior (Borges). Ellos existen en un tipo de “fuga” – una composición musical de contrapunto en que las voces distintas deben trabajar juntas para crear una melodía, una armonía, y (por tanto) una obra completa. Las voces no pueden funcionar independientemente, sino juntas. Esto crea una armonía tensa y tenue. Pero por el otro lado, parece que debe haber un desequilibrio entre los dos; mientras uno gana fuerza, el otro la pierde (“yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo”) (808).

Este cuento se considera una obra transicional porque la hostilidad hacia el otro que normalmente está presente en algunas de las obras tempranas todavía existe. Sin

embargo, el protagonista comprende que él tiene que rendir un poco para que el Borges como un ser entero pueda vivir y seguir adelante. En esta parábola, es difícil distinguir entre el “yo” y el “Borges,” una confusión que también nos recuerda del narcisismo en los cuentos anteriores. No obstante, la comparación a la fuga debe indicar que Borges es un ser completo e intricado. Como las dos libidos que Freud delinea en su explicación del narcisismo, las dos “versiones” de Borges también experimentan este tomar y sacar entre ellos. Si se toma en cuenta este concepto, se puede considerar el “yo” como la representación de la “libido del ego” y el “Borges,” que tiene que hacer apariencias públicas y formar relaciones con otras personas, como la representación de la “libido de objeto”. Aunque Borges no puede distinguir entre estas dos facetas de su identidad, las dos se reconocen y coexisten, aunque de una manera tensa. Los dos lados entienden que deben llegar a un compromiso quizás desagradable, pero necesario para mantener el equilibrio y para avanzar.

“El otro” (*El libro de arena* 1975) es un relato semi-autobiográfico en que Borges, el narrador, habla de un evento extraño que le ocurrió años anteriores a la publicación del libro. Este cuento tardío, que se publicó casi treinta años después de los otros cuentos sirve como una obra contrastante de las otras. En este cuento, no se ve un protagonista obsesionado con su “reflejo” metafórico, pero la posibilidad siempre está presente y se acecha en el trasfondo del texto. Un día, él se sienta en un banco enfrente del río Charles y unos minutos después, un hombre se sienta a su lado. Se revela que este hombre también es Borges, pero un Borges joven, quien está sentado en un banco en Ginebra enfrente del río Ródano. Ellos discuten sobre literatura y el viejo habla del pasado, que sería el futuro para el joven, pero siente una división entre ellos y no le dice

“otras cosas que las que suel[e] decir a los periodistas” (*Ficcionario* 405-406). Sin embargo, el joven Borges, quien es muy intuitivo, no cree completamente que el Borges viejo sea real. Le pregunta “¿cómo explicar que [usted] haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?” (406) El viejo le responde “[t]al vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo” (406). Por el resto de la trama, el viejo Borges trata de convencer al joven que ellos son versiones diferentes de la misma persona. En un momento repentino de claridad, el viejo Borges sugiere que intercambien piezas de moneda (que llevan fechas) para probar que ellos simultáneamente existen en diferentes épocas. El viejo ofrece una nota americana y el joven le da una moneda de veinte francos. En su reticencia de aceptar esta verdad, el joven Borges rompe la nota; el viejo Borges siente el impulso de tirar la moneda en el río. Eventualmente, ellos deciden despedirse y reunirse otra vez. Hacen una cita, pero el Borges viejo no va y piensa que el joven no iría tampoco. El Borges viejo finalmente decide que “el encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro” (408).

La bifurcación del “yo” que se ve en este cuento es una bifurcación del tiempo entre lo joven y lo viejo, un tema diferente de los otros cuentos. Sin embargo, la idea del reflejo y el “doble” sigue siendo el concepto central de la obra. Primero, el narrador menciona su miedo usual del reflejo que surge como un tema en los otros textos borgeanos. El narrador se refiere a la experiencia como un evento “atroz” que le preocupó por mucho tiempo. Además de la referencia directa a la obra de Dostoievski llamada “El doble,” hay otras pistas o tipos de doble. Otra vez, se ve el recurso del sueño

y la confusión entre el sueño y la realidad que aparece tan frecuentemente en las obras de Borges. La confusión en este cuento se halla más en la testarudez de los Borges en decidir quién sueña: “[s]i esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él [...] nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo” (403). Es decir que no importa quién está soñando y quién vive, sino aceptar y reconocer que el sueño existe. Al final, las dos versiones deciden reunirse otra vez en el mismo lugar pero el narrador nos hace inferir que ninguno de los hombres vino. Los dos tienen una breve conversación, aceptan el incidente como un sueño o una ilusión, y deciden progresar con sus propias vidas. En contraste con el protagonista de “Las ruinas circulares” que soñó todo en detalle perfecto, el narrador dice que “[e]l otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente” (408). El soñador, el joven, no tuvo nada más que un sueño normal, aunque inquietante.

El viejo dice algo muy erudito y sagaz acerca de su situación: “[s]ólo los individuos existen, si es que existe alguien. ‘El hombre de ayer no es el hombre de hoy’ sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba” (405). Entonces, estos dos Borges son dos “alguienes” distintos pertenecientes a diferentes épocas. Aquí se presentan dos manifestaciones temporales de Borges que confirman la hipótesis que todos los seres humanos son personas distintas durante varios puntos de sus vidas. Pero no se puede negar que, en el cuento, ambos Borges se influyen mutuamente. Esta diferencia crucial marca una ruptura con los cuentos tempranos porque la energía libidinal fluye no solamente del original a su reflejo, del hombre a su “doble”, del soñador al soñado, sino al revés. Hay una aceptación de esto, consciente por parte del viejo, subconsciente por parte del joven. El viejo ofrece

información influyente y crucial a su versión menor, y el joven siempre existe (y existirá) de una manera u otra en el viejo.

La comparación entre la conexión de padre e hijo y el hombre y su reflejo que se ve en “Las ruinas circulares” surge otra vez en esta historia. El viejo Borges dice “Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor” (404-405). En una interesante inversión del tiempo, el hombre que vino después en la línea temporal siente amor por su contraparte. Al final, no importa porque ambos se reconocen y comprende la influencia mutua necesaria para crear a un “yo” entero. La importancia se halla en el hecho de que Borges (el personaje) sabe que este “doble” es nada más que un sueño o una ilusión, un reconocimiento que les falta a los protagonistas anteriores. Borges efectivamente ejecuta una “catexis del ego” en recordar una parte de quién era a un punto en el tiempo.

Una de las figuras que tiene prominencia en el mito de Narciso también emerge en este cuento: el agua. En el mito, el agua del manantial sirve como espejo y también como la herramienta que une a Narciso con su imagen. En “El otro,” los ríos (el Charles y el Ródano) son el motivo que une los dos hombres y que alude al mito. En el mito, el agua completamente tranquila del manantial representa la estagnación que Narciso experimenta en su búsqueda de sí mismo. Conversamente, el agua corriente de los ríos representa el pasaje del tiempo, el movimiento hacia delante y por eso la falta de obsesión por parte de los protagonistas. Como los otros cuentos, el encuentro con el doble resulta ser una prueba inquietante y un toque ligero de la obsesión se presenta al comienzo de esta trama también: el recuerdo del incidente “fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron” (402). Pero el protagonista, de varias

maneras, resiste la tentación de obsesionarse, la primera de las cuales se ha mencionado anteriormente (“[t]al vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo” [406]).

Metafóricamente, los dos quiebran (o quieren quebrar) las conexiones entre ellos al final del cuento cuando los dos intercambian dinero para probar el incidente. El joven rompe el dólar y por lo tanto destruye su conexión con el futuro. En vez de preocuparse con “la imposible fecha en el dólar” (408), el joven Borges queda solamente con la memoria de que soñó. El viejo, por otra razón, que “[e]l arco del escudo de plata perdiéndose en el río de plata hubiera conferido a mi historia una imagen vívida” (407), quiere liberarse de la prueba física de su “otro.”

Esta obra contrasta con las otras que Borges escribió más temprano en su vida por la falta del narcisismo, pero también la falta de la muerte que ocurre en los otros textos. Obviamente, las dos versiones de Borges continúan viviendo; el joven llega a ser el viejo, y el viejo escribe este cuento y vive por diecisiete años más. Aunque el contacto actual entre los dos hombres es breve, el recuerdo disturba al viejo por un período de tiempo. Primero, su “primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón” y para evitar la obsesión y preocupación causadas por el encuentro con su “doble” (402). Después de tres años (dice el narrador), decidió documentar el incidente: “pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí” (402). El narrador / autor (es difícil separar los dos) finalmente se separa de la situación y escribe lo que pasó para que el incidente se vuelva ficción. La ficción y la literatura también son otro tipo de espejo porque la literatura, como una forma de arte, tiene sus raíces en la realidad y la replica, a veces de una manera verosímil y a veces de una manera falsa (Perilli 151). La ficción, al nivel más básico, es un producto de la imaginación como los otros “dobles”

que hemos visto son productos de la imaginación. El acto de describir en forma escrita el encuentro añade otra dimensión del reflejo, define al “doble” (en una manera concreta y fija) como algo imaginario o ficticio y le remueve una vez más de la situación. De esta manera, se crea una distancia entre el narrador y el recuerdo del incidente. Esta disociación le ayuda evitar la muerte normalmente inevitable en otros cuentos donde esta distancia no existe.

Uno de los temas centrales de “El otro” es la idea que “[e]l hombre de ayer no es el hombre de hoy” (*Ficcionario* 405). A las ochenta años, Borges respondió a una pregunta en una entrevista sobre la discordia de que escribió en sus cuentos tempranos y que sintió en su propia vida. En su respuesta dijo, “Maybe I was divided. I don’t think of it as discord today [...] after eighty years of living, the discord has been softened”²¹ (Barnstone 116). Se introduce una época diversa (y las memorias asociadas) en “El otro” la manera en que el hombre cambia de sentimiento, opinión y pensamiento durante la trayectoria de su vida. El hombre en el cuento cambia como el autor cambió en su vida. Este cambio ayuda a explicar la diferencia temática en sus obras tempranas y ésta.

Para los seres humanos, la misión esencial de la vida es de encontrarse o de encontrar nuestras identidades. Toda la vida es una búsqueda del “yo”. Porque esta misión es tan importante, es inevitable que los autores escriban acerca de ella; Borges no es el único. Las muertes en sus obras representan el fracaso de encontrar la identidad y usualmente suceden porque el protagonista trata de encontrarse de una manera incorrecta, en estas obras a través del narcisismo.

²¹ “Tal vez fui dividido. No la considera como discordia hoy [...] después de ochenta años de vida, la discordia se ha vuelto menos intransigente” mi traducción

En “El otro”, la literatura funciona como un mecanismo de afrontamiento. La literatura y la ficción son productos narcisistas porque los autores escriben de lo que conocen. Entonces, la literatura refleja, de una manera u otra, la vida y la memoria del autor. En este sentido, la producción literaria sirve como un tipo de “catexis del ego” para quien la escriba. Todas las ficciones de su mente pueden encontrar sus lugares sobre el papel, pero se quedan identificadas como productos imaginarios que tienen solo una base en la realidad. Ésta es la primera razón por la cual los autores, Borges incluido, no son necesariamente personas narcisistas. Sí, el acto de crear y de escribir es un acto narcisista, pero se puede crear un paralelo entre este acto y el “narcisismo primario.” Como Lacan propone, un poco de narcisismo, o de “catexis del ego,” es necesario para definirse. Los escritores se identifican con su literatura por un instante, y continúan viviendo sus vidas. Parece que Borges mismo nunca releía sus propias obras (Barnstone 77,162). Los autores tienen control de su producción literaria, puede parar escribiendo en cualquier instante, y reconocen sus obras como ficción.

Conclusión

En los cuentos analizados, los protagonistas buscan el autodescubrimiento al igual que los lectores sin duda hacen. Para los lectores, los protagonistas de los cuentos tempranos actúan de experimentos fracasados en sus propias búsquedas de identidad. En los cuentos tempranos “El espejo de tinta”, “La muerte y la brújula”, “El Sur”, y “Las ruinas circulares”, los delirios de grandeza y la investidura completa en una vida hecha de imágenes, síntomas del narcisismo patológico, culmina en la muerte de los protagonistas. “Borges y yo” advierte al lector del conflicto, de la hostilidad, y el compromiso que serán

necesarios con el autoconocimiento. Finalmente, “El otro” ofrece la esperanza de una solución efectiva para mantener el equilibrio entre las fuerzas libidinales.

En este siglo, el psicoanálisis freudiano ha pasado de moda y no se utiliza prácticamente en el campo médico. Esto no quiere decir que sus teorías, y también las de Lacan, son completamente inútiles o inefectivas por el estudio. La literatura refleja la vida real y elementos de estas teorías aparecen en la literatura. Este hecho debe significar que sus ideas tienen algunas raíces en nuestro mundo. Para muchas personas, las personas educadas incluidas, Freud y los otros psicoanalistas no son fáciles de leer y comprender. A través de leer una obra de Borges en la cual algunos elementos freudianos están presentes, el lector gana una comprensión, tal vez sin saberlo, de sus teorías de una manera más sutil y agradable. Por lo tanto, la literatura sirve como una herramienta de aprendizaje de conceptos usualmente extraños, difíciles, o elevados.

La literatura no sirve solamente como un espejo para los autores, pero también para los lectores. El espejo literario indica al lector las calidades que se ve o se siente dentro de sí mismo, pero a través de los personajes creados por el autor. Así, los lectores forman conexiones (no deben ser conexiones positivas) con los personajes y las características que demuestran. Esta identificación, para continuar con el marco teórico, es un tipo de “catexis de objeto” aunque los personajes no son completamente reales. Pero, como se ha dicho anteriormente, los personajes frecuentemente se basan en las identidades de los autores. Así, los lectores crean “catexis de objeto” con los autores vis-à-vis sus personajes. Los lectores también deben reconocer, y usualmente sí reconocen, que la ficción es la producción imaginaria. Por eso, ellos toman la precaución de no identificarse demasiado ni exactamente con ella, y esta distancia creada previene el

narcisismo por parte del lector. A través de estas conexiones con la literatura, los lectores aprenden mucho del mundo que les rodea y de sí mismos.

Obras Citadas

- Barnstone, Willis. *Borges at Eighty: Conversations*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges Ficcionario: Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. 3^a ed. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Evans, Dylan. "From Lacan to Darwin." *The Literary Animal; Evolution and the Nature of Narrative*. Eds. Jonathan Gottschall and David Sloan Wilson. Evanston: Northwestern University Press, 2005. 38-55. Impreso.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. Joyce Crick. New York: Oxford University Press, 1999. Impreso.
- Freud, Sigmund. "On Narcissism." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV: On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works (1914-1916)*: 67-102. Impreso.
- Frisch, Mark. *You Might Be Able to Get There from Here: Reconsidering Borges and the Postmodern*. Madison, New Jersey: Farleigh Dickinson University Press, 2004. Impreso.
- Jenckes, Kate. *Reading Borges after Benjamin: Allegory, Afterlife, and the Writing of History*. Albany, New York: State University of New York Press, 2007. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987. Impreso.

- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink, Héloïse Fink y Russell Grigg. New York: W.W. Norton & Co., 2006. Impreso.
- Leader, Darian y Judy Groves. *Introducing Lacan*. Somerset, Great Britain: Totem Books, 1995. Impreso.
- Ovidio. *Tales from Ovid*. Trad. Ted Hughes. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997. Impreso.
- Perilli, Carmen Noemí. "El símbolo del espejo en Borges." *Revista Chilena de Literatura* 21 (1983): 149-157. Impreso.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: Civilización y barbarie*. Trad. Mary Mann. New York: Penguin Books, 1998. Impreso.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. New York: Viking, 2004. Impreso.